

Filmische metaforen in Buster Keatons kortfilms

De vorm, niet het verhaal

Maarten Coëgnarts & Peter Kravanja

Tussen 1920 en 1923 realiseerde Buster Keaton 19 kortfilms, waaronder een aantal pareltjes waarin *The Great Stone Face* niet alleen zijn lichamelijke beheersing, maar ook een komische inventiviteit die aan het poëtische grensde de vrije loop liet. Zowel het acrobatische als het komische en de ondefinieerbare 'dichterlijke charme' hangen nauw samen met metaforen.

In deze bijdrage analyseren we dit essentiële kenmerk van Keatons kortfilms. Via deze *case study* wensen we te illustreren dat metaforen van wezenlijk belang zijn om de filmkunst te bestuderen. Jammer genoeg laten filmwetenschappers dit aspect vaak onderbelicht. We hopen daar verandering in te brengen.

Conceptuele metaforen: van verbaal naar visueel en multimodaal

In een artikel in het vorige nummer van dit tijdschrift (Coëgnarts en Kravanja 2010) hebben we de problematiek van metaforen in film al uitvoerig besproken. Om de draad weer op te nemen, bespreken we kort enkele basisbegrippen.

Sinds Lakoff en Johnsons baanbrekende boek *Metaphors We Live By* (1980) worden metaforen overwegend beschouwd als een kenmerk van ons denken. Ze vormen een fundamentele eigenschap van ons bewustzijn, waardoor we met name empirische kennis, bijvoorbeeld inzichten opgedaan uit sociale of lichamelijke ervaringen, kunnen benutten om talloze andere, vaak abstracte en onvertrouwde domeinen te ordenen.

Metaforen zijn dus niet louter een aangelegenheid van woorden. Want als dat wel zo zou zijn, dan zouden verbale metaforen telkens een unieke metafoor moeten bevatten. Bijvoorbeeld 'Onze relatie is op een dood spoor beland' zou dan significant moeten verschillen van uitspraken zoals 'Onze wegen splitsen hier' of 'Onze relatie is op een kruispunt beland'. Volgens Lakoff en Johnson zijn dit echter geen autonome, onafhankelijke, van elkaar te onderscheiden metaforische uitspraken, maar behoren ze tot dezelfde conceptuele metafoor, namelijk LIEFDE IS EEN REIS. Hierbij is de REIS het brondomein dat wordt gebruikt om het concept LIEFDE te structureren en te beschrijven. De eigenlijke betekenisoverdracht en interpretatie waarbij aspecten van het brondomein (reizen) gedeeltelijk worden geprojecteerd op aspecten van het doeldomein (liefde) worden aangeduid met de term 'mappings'. Zo corresponderen de reizigers met de geliefden, hun gemeenschappelijke doelstellingen met reisbestemmingen, en obstakels op de reisweg met moeilijkheden in hun relatie.

Metaforen laten dus toe om een bepaald conceptueel domein in termen van een ander conceptueel domein te vatten. Dit is een essentieel kenmerk van metaforen. Deze verschuiving van bron- naar doeldomein lijkt misschien triviaal, de consequenties van deze *Gestalt-switch* zijn het allerminst. Omdat metaforen ons denken karakteriseren, onttrekken ze zich immers aan het monopolie van één bepaald medium (zoals het verbale). Conceptuele metaforen zijn niet aan één enkel medium gebonden. Ze kunnen zich bijvoorbeeld ook via het visuele uiten. Of nog: filmische metaforen bestaan!

De uniformiteit zit hem in het conceptuele, niet in de keuze van modaliteit. Deze gedachte inspireerde Charles Forceville (2009) tot de introductie van een nieuw begrip: de *multimodale* metafoor. Naast het verbale en het visuele bestaan er namelijk nog andere modaliteiten (of vormen van expressie) zoals bijvoorbeeld muziek, geluid, gebaren of zelfs smaken en aanrakingen. Bij *monomodale*

metaforen worden beide termen (zowel bron- als doeldomein) in dezelfde modaliteit gegenereerd. In het geval van multimodale metaforen verschillen bron- en doeldomein van modaliteit. Het begrip 'multimodale metafoor' lijkt misschien irrelevant om stille cinema te bestuderen, maar zoals we zullen vaststellen, bevatten de kortfilms van Buster Keaton enkele zeer interessante voorbeelden.

De metafoor als essentieel onderdeel van Keatons filmbeelden

In zijn uitmuntende studie *Comedy Incarnate: Buster Keaton, Physical Humor, and Bodily Coping* (2007) pleit de Amerikaanse kunstfilosoof en filmwetenschapper Noël Carroll voor een analyse van de visuele elementen van Keatons *The General* (1926) in plaats van de courante narratieve praktijk van allegorische interpretatie. Dit laatste komt erop neer dat de plot of het verhaal op abstracte wijze wordt naverteld of geparafraseerd, zodat de film als illustratie voor een of andere *grand theory* (denk maar aan Lacan of Althusser) gebruikt, of eigenlijk misbruikt, kan worden (zie ook Carroll 1996). Volgens Carroll gaat deze aanpak, die overigens sterk beïnvloed is door praktijken afkomstig uit de literatuurwetenschap, volledig voorbij aan datgene wat de films van Keaton zo uniek maakt, namelijk de wijze waarop de gags uitgebeeld worden en er o.m. via compositie en montage een welbepaalde filmstijl ontstaat. In *The General*, aldus Carroll, is niet de dramatische structuur het primaire niveau van thematische articulatie, maar zijn het de afzonderlijk beschouwde beelden die de voornaamste inhoudelijke krachtlijnen uitdrukken. Anders gezegd: de zoektocht naar betekenis dient te beginnen bij wat de bewegende beelden uiten.

Deze aanmaning is zeker ook van toepassing op Keatons kortfilms, waarin de narratieve component (in termen van bijv. conflicten tussen personages als drijfveer van de plot) veel sterker te verwaarlozen valt dan in zijn langspeelfilms. Ook hier dient de thematische organisatie dus eerder in de beelden zelf, m.a.w. in het louter visuele, in plaats van op het dramatische niveau gezocht te worden.





Welnu, uit wat volgt zal blijken dat ook op het vlak van specifieke filmbeelden metaforen werkzaam zijn, en dat zo betekenisvolle thematische informatie wordt overgedragen. Sterker nog: we zullen vaststellen dat de conceptuele metafoor een wezenlijk onderdeel vormt van Keatons filmbeelden. Ook zal een bespreking ervan vruchten afwerpen op thematisch niveau.

Om het geheel van metaforen in te delen (en deze tekst te structureren) maken we dankbaar gebruik van de tweeledige kwaliteit die de twee termen van de metafoor (bron- en doeldomein) kunnen aannemen, namelijk *abstract* of *concreet*. Als algemene

vuistregel geldt hier dat wanneer we te maken hebben met een abstracte kwaliteit, deze bijna altijd begrepen wordt in correspondentie met iets concreets (ABSTRACT IS CONCREET). Denk maar aan literaire metaforen waarbij tijd in termen van geld wordt geconceptualiseerd, of liefde in termen van een roos. Voor film onderscheiden we echter nog een tweede categorie, nl. CONCREET IS CONCREET, waarbij de beide termen uitsluitend van concrete aard zijn. Zo wordt in *The High Sign* (1921) een banaan (clichématig) gehanteerd als een pistool.

We starten onze uiteenzetting met een bespreking van de meest omvattende categorie binnen Keatons kortfilms, namelijk metaforen van het type CONCREET IS CONCREET. Vervolgens behandelen we enkele zeer interessante voorbeelden van het type ABSTRACT IS CONCREET.

Metaforen van het type CONCREET IS CONCREET

Keatons kortfilms bevatten tal van beelden waarin een categorie van metaforen onderscheiden kan worden waarbij een conceptueel domein van het type CONCREET wordt begrepen in termen van een ander conceptueel domein, eveneens van het type CONCREET. Laten we enkele markante voorbeelden bespreken.

In *One Week* (1920) gaat de metafoor PLAFOND IS TRAMPOLINE de metafoor BALUSTRADE IS LADDER vooraf. Deze opeenvolging voltrekt zich als volgt. In een bepaalde scène uit de film tracht Buster tevergeefs een piano naar zijn woonkamer te verhuizen met behulp van een hanglamp en een touw. De lamp doet hierbij dienst als een soort hystoestel waarover het touw loopt, met aan het ene uiteinde het zware muziekinstrument en aan het andere uiteinde de zwoegende protagonist. Tegelijkertijd zien we in een parallelle beeldenreeks hoe een decorateur gaat zitten op een stoel in het midden van de kamer vlak boven de ruimte waar Buster zich bevindt. De komiek, zich uiteraard van geen gevaar bewust, trekt het touw aan, maar in plaats van de piano in beweging te krijgen, wordt het plafond onder spanning gezet. De constructie houdt niet stand, maar buigt naar beneden alsof ze uit elastisch materiaal gemaakt is. Wanneer Buster het ongelukkige resultaat van zijn actie ziet, laat hij het touw los. Door de veerkracht wordt de onfortuinlijke man in de bovenkamer met zijn hoofd door het dak geslingerd. Buster rent vervolgens naar buiten, waarop de film ons aan de hand van één opname een algemeen beeld of *very long shot* verschaft van de achterzijde van de acteur in relatie tot het vooraanzicht van het kubistische huis. Drie dingen vallen op binnen dit beeld: de witgeverfde balustrade van het huis die evenwijdig loopt met de onderste zijde van het beeldkader, de opening in het dak en de afwezigheid van een ladder. Samen met de protagonist lijken de beelden dus het volgende probleem te suggereren: hoe kan de man die in het dak vastzit worden bereikt, terwijl er geen ladder is? De saillante positie van de BALUSTRADE binnen het gezichtsveld van Buster (en dat van de kijker) leidt bijna ogenblikkelijk tot de metafoor BALUSTRADE IS LADDER.

Op het einde van *The Scarecrow* (1920), wanneer Buster op de motorfiets zijn vriendinnetje een huwelijksaanzoek doet en de (tijdig 'uit de lucht gevallen') pastoor vraagt waar de TROUWRING is, draait de jongeman – romantische ziel die hij is – een SCHROEF los en schuift die aan de ringvinger van zijn geliefde. (1)

Wanneer zijn vriendin – een artieste gespecialiseerd in vrij duiken – op het einde van *The Play House* (1921) het slachtoffer dreigt te worden van de verdrinkingsdood, bevrijdt Buster haar door met een hamer een glazen spiegel kapot te slaan. Hierdoor wordt de scène van een vaudevilletheater overspoeld door een vloedgolf. Om weer vaste voet aan de grond te krijgen, worden een TROMMEL en een VIOOL door het ingenieursbrein van Buster omgekneden tot objecten van een heel andere orde: een BOOT en een ROEISPAAN. Merk op dat de evocatie van deze instrumenten louter en alleen fysiek gebeurt via zijn lichamelijke verhouding tot de voorwerpen. Zo wordt de idee van een bootje pas opgeroepen nadat hij in de opening van de trommel plaatsneemt. De fysieke daad van het zitten, in relatie tot de trommel en het water, maakt de metafoor mogelijk.

Een gelijkaardig voorval in doordrenkte omstandigheden treffen we aan in *The Boat* (1921), waarbij een BADKUIP fungeert als REDDINGSSLOEP. Eerder werd ook al een STEAK op inventieve wijze benut als AFDEKLAP in een vergeefse poging om het water dat via openingen in de buik van het schip binnenspuut tegen te houden.

Wanneer in *The Frozen North* (1922) de bestuurder (een robuuste Joe Roberts) met het laatste paar platte SNEEUWSCHOENEN gaat lopen, vindt Buster er niets beters op dan beslag te leggen op twee GITAREN die zich in de iglo bevinden. Wanneer hij ettelijke minuten later dan toch echte SNEEUWSCHOENEN te pakken krijgt, stopt de metaforische keten niet: een van de schoenen wordt namelijk – door de manier waarop hij dit object fysiek benadert en aangrijpt – gereduceerd tot een TENNISRACKET om sneeuwballen mee weg te kaatsen.



Een van de mooiste voorbeelden komt voor in *The Paleface* (1922). Nadat Buster, een vriend van de door grootgrondbezitters bedreigde indianen, zich eigenhandig van het zwarte maatpak (inclusief hoge hoed) van een tegenstander heeft meester gemaakt en zich vervolgens omkleedt, wordt deze louter oppervlakkige, op kleding gebaseerde transformatie door de indianen van op een zekere afstand beantwoord met een regen van pijlen. Buster, zich nergens van bewust, steekt bij de eerste pijl die naast hem in het gras prikt zijn hand uit om gelijktijdig naar boven te kijken en te verifiëren of het niet regent, op die manier aansturend op de metafoor PIJL IS REGENDRUPPEL. Ook hier betekent dat nog niet het einde van de overdrachtelijke ketting: deze PIJL wordt door Buster aangewend als het attribuut bij uitstek van zijn 'gecivileerde' mannelijke tijdsgenoten, nl. de WANDELSTOK.

Dergelijke misverstanden maken onlosmakelijk deel uit van de rijkdom van Keatons kortfilms. Zo wordt in *Convict*



13 de metafoor ALARMBEL IS PAUZEBEL gesuggereerd nadat Buster geen onderscheid blijkt te maken tussen beide. De film toont de komiek, in gezelschap van zijn zwarte caddie, terwijl hij een partijtje golf probeert te spelen. Deze beeldenreeks op de *golf course* wordt doorbroken doordat een politieagent de alarmbel luidt, want een veroordeelde delinquent met het gelijknamige nummer uit de filmtitel is ontsnapt. Het alarmsignaal blijkt het gedrag van beide mannen op de *green* geenszins te beïnvloeden. In de waan dat het lunchpauze is, kijkt de zwarte man naar zijn horloge, waarna hij gaat zitten en zijn maaltijd nuttigt. Buster van zijn kant onderneemt een zoveelste mislukte poging tot het spelen van golf.

37

Een vrijwel identieke situatie doet zich voor in *The Boat* waarin een

SCHREEUW VAN EEN MENS verkeerdelijk aanzien wordt voor de SCHREEUW VAN EEN FLUITJE. Op een gegeven moment zien we namelijk hoe Buster – die druk in de weer is zijn bootje vaarklaar te maken – de stoomkoker optilt en die zonder het te beseffen over zijn zoontje plaatst. Het jongetje slaakt een gil, waarna Buster zijn zoektocht naar de herkomst van het geluid begint door een eerste maal aan het touwtje te trekken van het fluitje dat verbonden is aan de koker. Nog absurder wordt het wanneer Buster even later klopbewegingen maakt op de wand van de koker om vervolgens zijn oor tegen het membraan van dat object te plaatsen. Net als een dokter met zijn stethoscoop probeert hij de geluiden en trillingen van de patiënt (de koker) op te vangen. De KOKER krijgt door Busters lichamelijke interactie met dit object het statuut van een LEVEND ORGANISME.

Tenslotte wordt in *The Goat* (1921) een ETALAGEPOP verward met een MENS. In het openingsbeeld, dat vanuit een iris geïntroduceerd wordt met de woorden *City Bread Station*, zien we hoe Buster onverstoorbaar de bediende aanklampt voor gratis brood terwijl hij de rij wachtenden het nakijken geeft. Niet geheel onterecht wordt hij aangemaand om zich net als de rest aan te sluiten bij de menselijke file waarvan het laatste individu zich ophoudt ter hoogte van de aangrenzende kledingwinkel. De komiek schikt zich niet achter de laatste persoon, maar wel achter twee etalagepoppen. Zijn lichaamsmimiek en dansende voeten verraden ongeduld en frustratie. Een algemeen beeld toont vervolgens de horizontale afstand tussen Buster en, enerzijds, de levenloze poppen en, anderzijds, de wachtende rij mensen die inmiddels is afgeslankt tot slechts enkele personen. Wanneer Buster eindelijk tot inzicht komt, stuit hij op het gesloten loketraampje. Net als bij het voorbeeld met de koker worden menselijke kwaliteiten toegekend aan een voorwerp.

Wat kunnen we uit deze voorbeelden leren? Er lijkt zich binnen de globale categorie CONCREET IS CONCREET een tweedeling af te tekenen, die samenhangt met het succes resp. het falen van Busters aanpassingsvermogen. De omgeving schept diverse hindernissen. In bepaalde gevallen is de komische protagonist in staat om zich succesvol aan te passen. De metaforen hangen dan samen met Busters geslaagde verhouding tot de fysische werkelijkheid rondom hem. Hierbij voltrekt zich het volgende patroon. Buster heeft een bepaalde intentie, zoals trouwen, klimmen, roeien, vluchten of overleven. Om dat doel te bereiken heeft hij een welbepaald object nodig. Zo heeft hij een ladder nodig om te kunnen klimmen, een ring om te trouwen of een roeispaan om te roeien. Deze hulpmiddelen ontbreken echter, waardoor vervolgens zijn praktische ingesteldheid gestimuleerd wordt. Buster gaat op zoek naar een substituut dat de plaats van het afwezige instrument kan innemen. De wereld is een arsenaal om uit te putten, elk object wordt afgewogen op zijn gebruikswaarde. Zo ontstaan een groot aantal metaforen: een schroef wordt aangewend als ring, een viool als roeispaan, een trommel als bootje, een balustrade als ladder enz. De metaforische kracht schuilt in de overdracht van kenmerken van het visueel afwezige brondomein (bijv. de roeispaan of de ring) naar het aanwezige doeldomein (bijv. de viool of de schroef).

Hiertegenover staan metaforen die het falen van Busters aanpassingsvermogen in de verf zetten. In dit geval wordt de metafoor geïnitieerd door onachtzaamheid. Denk maar aan de laatst besproken voorbeelden, zoals Buster die niet in staat is een onderscheid te maken tussen een MENS en een POP, een ALARMBEL en een PAUZE BEL, enz. Dat deze onoplettendheid soms zelfs bijna tot de dood leidt mag blijken uit de eerder vermelde regenhypothese uit *The Paleface*. Wat al deze metaforen thematisch lijken te suggereren, is dat Buster niet in staat is zich op een juiste manier te verhouden tot zijn externe omgeving. Zo is het pas na een lange pauze dat Buster tot het besef komt dat het geen regendruppels maar pijlen zijn die uit de lucht vallen. Dit effect, ook wel *slow burn* genoemd, weerspiegelt Busters automatisme en de enkelvoudigheid van zijn denken als een mentaal systeem dat onafhankelijk werkt van de omgeving om hem heen. Noël Carroll spreekt in dit verband van Busters *one track mind* (naar analogie met de locomotief die zo frappant aanwezig is in tal van zijn films).

In zijn analyse van *The General* poneert Noël Carroll dat concrete intelligentie (*concrete intelligence*), te benaderen vanuit het Darwiniaanse principe van aanpassingsvermogen (*adaptability*), de centrale these is van deze film. Hieruit ontwikkelen zich vervolgens twee soorten *gags*: enerzijds *automatism/inattention gags*, waarbij de concrete intelligentie het laat afweten, en anderzijds *succession gags*, waarbij het denken van Buster perfect aansluit bij de wereld om hem heen. Om Carroll (2007: 60) te citeren: '*Keaton approaches the subject matter of concrete intelligence from two directions, one positive and one negative. His character is always involved in a process of adaptation, sometimes successfully and other times disastrously. Intelligence is the crucial determinant*'. Onze analyse laat toe deze conclusie verder door te trekken naar Keatons kortfilms en tevens de centrale rol van metaforen te waarderen.

Een tweede conclusie heeft te maken met modaliteit, m.a.w. ze betreft het medium waarin de beide takken van de vergelijking CONCREET IS CONCREET zich aan onze zintuiglijke perceptie opdringen. Het (aanwezige) doeldomein wordt in de meeste gevallen visueel voortgebracht: op het scherm is er daadwerkelijk een balustrade, een schroef, een viool, een badkuip enz. te zien. Deze objecten behoren tot de diëgetische verhaalwereld. Voor wat het (afwezige) brondomein betreft, ligt de situatie wat moeilijker. Zo zien we tegelijkertijd met het doeldomein geen ladder, ring, roeispaan of reddingssloep. Deze concrete objecten worden dan ook op een geheel andere wijze opgeroepen, meer bepaald door de lichamelijke interactie van Buster met de aanwezige doeldomeinobjecten. Zo wordt de horizontale BALUSTRADE door een concrete fysieke handeling geroteerd tot een verticale LADDER en wordt de SCHROEF door Buster *fysiek benaderd* alsof het een TROUWRING is. Idem in *The Blacksmith* (1922) waarbij WERKTUIGEN UIT DE SMEDERIJ door concrete acties van de komiek de gedaante aannemen van ONDERDELEN UIT EEN KEUKEN.

In *The Paleface* wordt het probleem van hoe de conceptuele metafoor REGENDRUPPEL IS PIJL opgeroepen kan worden opgelost door een eenvoudig gebaar, nl. de uitgestrekte handpalm als verwijzing



naar de regen (of naar de vraag: 'Regent het, of vergis ik mij?'). De intentionaliteit van het lichaam – de gerichtheid van het lichaam op een bepaald object – evoceert visueel het afwezige brondomein. Uit deze noodzaak blijkt nogmaals het belang van het lichaam als drager van essentiële informatie. (2) Het is dan ook niet overdreven te stellen dat de metaforen vaak geïnitieerd worden door een *lichamelijke* ontmoeting van Buster met allerlei objecten. Omdat we hier te maken hebben met twee verschillende modaliteiten, het visuele enerzijds en het lichaamsgedrag anderzijds, kunnen we in navolging van Forceville spreken van multimodale metaforen.

Dat het gedrag van Buster niet altijd de aanleiding hoeft te zijn voor de totstand-

koming van het afwezige brondomein, blijkt uit de openingsscène van *Cops* (1922). Deze kortfilm misleidt de kijker via de beeldgrootte om zo een metafoor van het type CONCREET IS CONCREET op te roepen. Een half-totaalopname toont Buster die van achter tralies zijn geliefde toespreekt. Deze tralies verwijzen metonymisch naar een gevangenis. De beelden suggereren dus dat de protagonist opgesloten is. Deze hypothese wordt al snel tegengesproken door een volgende opname, nl. een algemeen beeld van Buster achter een grote ijzeren poort, die deel uitmaakt van de omheining van een huis. De kijker is dus op het verkeerde been gezet. De metafoor die zo ontstaat, laat zich uitschrijven als TRALIES VAN EEN GROTE IJZEREN POORT ZIJN DE TRALIES VAN EEN GEVANGENIS. In dit geval wordt de metafoor niet door het lichaam maar wel door een filmische parameter (de beeldgrootte) in gang gezet, het is een *filmische metafoor* (zie ook Rohdin 2009).

Metaforen van het type ABSTRACT IS CONCREET

In het voorgaande gedeelte hebben we binnen de categorie CONCREET IS CONCREET het onderscheid gemaakt tussen twee grote groepen van metaforen, geordend rond het succes resp. het falen van Busters aanpassingsvermogen. In dit gedeelte tonen we aan dat elke tak zich op zijn beurt laat vertalen in telkens twee overkoepelende conceptuele metaforen van het type ABSTRACT IS CONCREET. Meer bepaald betekent dit dat zowel de CONCRETE INTELLIGENTIE als HET AUTOMATISME VAN BUSTERS DENKEN zich als abstracte doeldomeinen laten verhelderen door de toekenning van concrete brondomeinen. We beginnen de metaforische omschakeling van de eerste categorie met de volgende vraag: op welk conceptueel brondomein doet de CONCRETE INTELLIGENTIE van Buster beroep om zichzelf als abstract doeldomein te concretiseren?

In de eerste plaats lijken de beelden het concept van het LICHAAM naar voren te schuiven als voorname invulling van het brondomein. Zoals al gesuggereerd worden de helderheid en de kracht van Busters denken in grote mate tastbaar gemaakt door de nagenoeg perfect symmetrische verhouding van zijn lichaam tot de werkelijkheid. Ook verradt het schijnbare lichamelijke gemak waarmee Buster virtuoos de wetten van Newton uitdaagt en naar zijn hand zet een mentale organisatie die perfect afgestemd is op het krachten spel rondom hem. Elk greintje verzet en tegenkracht wordt opgelost in een bedrieglijk eenvoudig en gewichtloos ballet van ruimtelijke configuraties. Het bewustzijn van Buster – hier thematisch getypeerd als concrete intelligentie – appelleert aan het goddelijke waarvan zijn marionetachtige, alerte lichamelijke een 'objectieve' weerspiegeling lijkt. (3) Vertalen we dit naar de vorm A IS B dan krijgen we de conceptuele metafoor CONCRETE INTELLIGENTIE IS EEN ALERT LICHAAM (I).

Het lichaam betreft een aspect van het *ante-filmische*. Busters acrobatie en zijn fysieke omgang met de wereld der objecten behoren immers tot datgene wat zich voor de camera afspeelde op het moment van de opname. Daarnaast identificeren we echter nog een tweede brondomein dat zich op het niveau van het filmische situeert. De veruitwendiging van de concrete intelligentie beperkt zich immers niet tot Busters lichaam, maar deze mentale inhoud komt ook tot uiting via een glasheldere visuele vormgeving. Carrol spreekt in dit verband van zichtbare begripbaarheid (*visible intelligibility*). Hiermee geeft hij aan dat de thematiek van concrete intelligentie bij de kijker met succes wordt geïnitieerd indien hij of zij ook daadwerkelijk in staat is om akte te nemen van de fysieke processen en mechanismen. Dat vereist in de eerste plaats een vormgeving die in functie staat van het tonen en het zichtbaar maken. Eén parameter in het bijzonder dringt zich op als middel bij uitstek om deze zichtbaarheid toe te laten: de totaalopname of het *long shot*. Zowel in zijn kortfilms als in zijn langspeelfilms toont Keaton zich een meer dan begenadigd meester van deze techniek. Door de afstand tussen de camera en het personage doelbewust groot te houden, wint de relatie van het individu met de omgeving aan belang en krijgt de concrete intelligentie van de protagonist de mogelijkheid om zich in al zijn fysieke veelvuldigheid en causaliteit te openbaren. In de kortfilms is de beeldgrootte doorgaans gemotiveerd vanuit de dieperliggende thematiek van concrete intelligentie. Andere attributen die bijdragen tot de zichtbare bevattelijkheid van de acties op het scherm zijn de diagonale compositie, de causale montage en een dieptespel met voor- en achtergrond. Een bespreking van deze filmische hulpmiddelen zou ons hier helaas veel te ver leiden. (4) Het volstaat te vermelden dat er een analogie vastgesteld kan worden tussen enerzijds het louter visuele van de filmbeelden (ingevuld door concrete intelligentie) en anderzijds de filmische parameters, waarbij de glasheldere filmstijl de succesvolle mentale organisatie van het personage op een overdrachtelijke wijze lijkt te imiteren. Meer bepaald worden de heldere kwaliteiten van de cinematografische textuur als brondomein

aangewend om concreet gestalte te geven aan de concrete intelligentie als abstract doeldomein. Wanneer we dit uitschrijven, levert dat de volgende conceptuele metafoor op: CONCRETE INTELLIGENTIE IS ZICHTBARE BEGRIJPBAARHEID (II). (5)

Ook het AUTOMATISME VAN BUSTERS DENKEN laat zich metaforisch typeren. Hierbij schuiven de filmbeelden opnieuw het concept van het LICHAAM (concreet) naar voren als voornaamste brondomein om de enkelvoudige richting van zijn denken (abstract) vorm te geven. Laten we opnieuw *The Paleface* analyseren om deze conceptuele metafoor bevattelijk te maken. In de openingsscène zien we hoe Buster als vlindervanger het kamp van een indianenstam binnenwandelt. Zijn aandacht is in die mate gefixeerd op zijn activiteit, dat hij zich hoegenaamd niet bewust is van het feit dat deze indianen hem niet bepaald goed gezind zijn. Hij



gaat zodanig op in het zoeken naar vlinders dat hij overal abstractie van maakt, en met name van de vijandige houding van de indianen. Deze 'autistische attitude' krijgt ook hier gestalte via Busters lichaamshouding. In tegenstelling tot de vorige categorie is zijn lichaam hier niet afgestemd op de veelheid aan stimuli in de fysieke wereld. De intentionaliteit van zijn lichaam, de wijze waarop hij bijvoorbeeld zijn hoofd beweegt, beperkt zich louter tot één aspect van zijn omgeving: de vlinder. Dat resulteert in een komische en dichterlijke bekoorlijkheid waarbij zijn lichaam en het vlindernet als verlengstuk van zijn arm de fladderende vlucht van de gevleugelde insecten lijken na te bootsen. De gerichte intentionaliteit van Busters lichaam stuurt m.a.w. aan op de conceptuele metafoor AUTOMATISME VAN BUSTERS DENKEN IS EEN INTENTIONEEL GEFIXEERD LICHAAM (III).

Samenvattend kunnen we stellen dat zowel de CONCRETE INTELLIGENTIE als het AUTOMATISME VAN BUSTERS DENKEN gebruik maken van het concept van het LICHAAM als brondomein. Omdat beide doeldomeinen tot dezelfde inhoudelijke sfeer van het bewustzijn of de geest behoren, laten beide tegengestelde kwaliteiten zich onder deze noemer verenigen. Het archetype dat zo tot stand komt, is de grondmetafoor van de GEEST ALS LICHAAM oftewel MIND IS BODY (I+III) (cf. Lakoff en Johnsson 1999).

Daarnaast lijken de filmbeelden de interpretatie van nog een tweede brondomein op ante-filmisch niveau te ondersteunen, met name de voorstelling van Buster als een soort projectiel of ballistisch object. Het AUTOMATISME VAN BUSTERS DENKEN laat zich inderdaad verklaren door de concrete voorstelling van EEN PROJECTIEL DAT WORDT AFGESCHOTEN (IV). In deze kortfilms onderscheiden we tal van momenten waarin Buster als een soort kogel door de lucht vliegt. Laten we ter illustratie opnieuw *The Paleface* nemen. Wanneer Buster op de vlucht voor de indianen een houten hut buitenrent, schuift hij via een heuvelwand naar beneden. Door de steeds hogere snelheid wordt hij vanaf het mondingsvlak in de lucht gekatapulteerd om uiteindelijk in het topje van een boom te belanden. De voorstelling van Buster als projectiel profileert zich hier voor de eerste maal. Wanneer de indianen zich vervolgens onder de boom verzamelen, spreiden ze een deken en ontwikkelt zich voor een tweede maal de conceptuele metafoor van Buster als ballistisch object. De lenige waaghals springt naar beneden. Door de veerkracht wordt hij omhoog geworpen en belandt hij opnieuw op dezelfde heuvelrug die in de vorige metafoor nog dienst deed als lanceerbaan. De cirkel is rond. Merk op dat de krachtbronnen die zorgen voor de aandrijving van Buster als projectiel op hun beurt zelf metaforisch van aard zijn. Meer bepaald nemen ze de vorm aan van het type CONCREET IS CONCREET. Zo kunnen de HEUVELWAND en de INDIANENDEKEN respectievelijk geïdentificeerd worden als een GLIJBAAN en een TRAMPOLINE. Het type CONCREET IS CONCREET gaat met andere woorden vooraf aan de openbaring van het type ABSTRACT IS CONCREET, waarbij de 'mappings' van deze laatste zich als volgt laten uitschrijven:

<i>Bron:</i> Projectiel	<i>Doel:</i> Automatie van Busters denken
Het projectiel als materieel voorwerp	⇒ Buster als lichaam
De singuliere baan van het projectiel	⇒ De singuliere richting van Busters denken
Het doel van het projectiel als één eindpunt	⇒ De gerichtheid van zijn denken op één doel
(bijv. boom, heuvel,...)	(bijv. vlinders vangen)
...	⇒ ...

Samenvattend kunnen we stellen dat zowel de CONCRETE INTELLIGENTIE als het AUTOMATISME VAN BUSTERS DENKEN, beide van het type ABSTRACT, zich laten typeren door telkens twee brondomeinen van het type CONCREET. Het eerste doeldomein verheldert zich namelijk door het ante-filmische brondomein van een ALERT LICHAAM (I) en het filmische brondomein van ZICHTBARE BEGRIJPBAARHEID (II). Het tweede doeldomein doet op zijn beurt beroep op de ante-filmische brondomeinen van een INTENTIONEEL GEFIXEERD LICHAAM (III) en een PROJECTIEL DAT WORDT AFGESCHOTEN (IV). (I) en (III) laten zich verder onderbrengen onder de archetype metafoor van de GEEST ALS LICHAAM (I+III).

Wat al deze metaforen van het type ABSTRACT IS CONCREET gemeenschappelijk lijken te hebben, is een perfecte symbiose van vorm en inhoud. De metafoor is de brug die deze verzoening mogelijk maakt. (6) De kortfilms van Buster Keaton illustreren in hun doorgedreven concreetheid en esthetische verfijning datgene wat de moderne poëzie volgens de Spaanse filosoof José Ortega y Gasset is geworden, namelijk *een hogere algebra van metaforen* ('*la poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas*').

Voetnoten

- (1) Dit voorbeeld toont nog maar eens de thematische insignificantie aan van de dramatische dimensie in de kortfilms van Keaton. De romantische situatie van het huwelijk vormt slechts een uitvlucht voor het slagen van de *gag*, die hier samenhangt met de metafoor.
- (2) Zie in dit verband ook de filosofie van Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Deze fenomenoloog beschouwde het lichaam niet als een geestloos object, een ding tussen andere dingen, maar als een subject gevormd door de zintuiglijke ervaring die we van het eigen lichaam hebben. Wanneer hij spreekt over het lichaam, dan doelt hij niet louter op het fysiologische aspect, maar dan gaat het eerder over 'het dynamische lichaam zoals je dat zelf ervaart en beleeft: *le corps vécu*' (Slatman, 2003: 17). Voor wat de toepassing in film betreft zie o.a. Annette Michelsons (1969) uitstekende essay over Kubricks *2001: A Space Odyssey*, getiteld 'Bodies in Space: Film as Carnal Knowledge', zoals verschenen in de februari-uitgave van het kunstmagazine *Artforum VII*.
- (3) Zie in dit verband ook het Hegeliaanse concept van de 'Absolute Geest'. Volgens deze Duitse filosoof was kunst de uitdrukking van de innerlijke geest. Kunstwerken laten ons toe een glimp op te vangen van het denken. Voor een verdere beschouwing omtrent de filosofie van G.W.F. Hegel in relatie tot de cinema van Buster Keaton verwijzen we naar Kravanja (2007).
- (4) Voor een uitvoerige behandeling van deze technieken in het licht van *The General* (1926) verwijzen we naar het tweede hoofdstuk ('Style in *The General*') uit het boek van Noël Carroll (2007).
- (5) De vraag is natuurlijk of deze redenering ook opgaat voor de *failure gags*. Is er sprake van een vertroebelde of gebrekkige zichtbaarheid wanneer Busters aanpassingsvermogen tekortschiet? Deze suggestie van symmetrie lijkt minder te overtuigen. Keaton opteert doorgaans voor een stijl die in functie staat van de duidelijkheid en de zichtbaarheid, ook voor wat de visualisering van de *failure gags* betreft. De openingsscène uit *Cops* kan hierop als uitzondering worden gezien, zoals ook reeds aangehaald door Carroll (2007: 106).
- (6) Dit is ook het uitgangspunt van Cazeaux (2007). In zijn doorlichting van de Derde Kritiek van Kant (hoofdstuk 2 uit het boek *Metaphor and Continental Philosophy: From Kant to Derrida*) waardeert deze auteur de significante rol van de metafoor in het beantwoorden van de vraag hoe het domein van de natuur uit de Eerste Kritiek verzoend kan worden met het domein van de vrijheid uit de Tweede Kritiek.

Bibliografie

- Carroll, Noël. 'Prospects for Film Theory: A Personal Assessment', 37-68 in David Bordwell en Noël Carroll (eds.). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 1996.
- Carroll, Noël. *Comedy Incarnate: Buster Keaton, Physical Humor, and Bodily Coping*, Malden: Blackwell Publishing, 2007.
- Cazeaux, Clive. *Metaphor and Continental Philosophy: From Kant to Derrida*, New York: Routledge, 2007.
- Coëgnarts, Maarten en Kravanja, Peter. 'Van concept tot beeld. Een formele classificatie van filmische metaforen', in: *CineMagie*, Vol. 273, 2010, p. 49-60.
- Forceville, Charles. 'Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research', 19-42 in Charles Forceville en Eduardo Urios-Aparasi (eds.). *Multimodal Metaphor*, Berlijn: Mouton de Gruyter, 2009.
- Kravanja, Peter. 'Buster Keaton's Comedy of Hegelian Beauty and the Body', in: *Image [e] Narrative* [e-journal, www.image-andnarrative.be], Vol. 20, 2007.
- Lakoff, George en Johnson, Mark. *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press, 1980/2003.
- Lakoff, George en Johnson, Mark. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books, 1999.
- Michelson, Annette. 'Bodies in Space: Film as Carnal Knowledge', in: *Artforum VII*, Vol. 6, 1969, p. 53-64.
- Ortega y Gasset, José. *The Dehumanization of Art*, vertaling door Helene Weyl, Princeton, Mass.: Princeton University Press, 1925/1948.
- Rohdin, Maths. 'Multimodal metaphor in classical film theory from the 1920s to the 1850s', 403-428 in Charles Forceville en Eduardo Urios-Aparasi (eds.). *Multimodal Metaphor*, Berlijn: Mouton de Gruyter, 2009.
- Slatman, Jenny. 'Inleiding', 7-25 in Maurice Merleau-Ponty. *De wereld waarnemen*, Amsterdam: Uitgeverij Boom, 2003.

Maarten Coëgnarts is o.m. Master in de Filmstudies en de Visuele cultuur (U.A.).